

ТЕАТР, КІНО, ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.01

*Хоролець Лариса Іванівна,
народна артистка України, професор,
завідувач кафедри сценічного
та аудіовізуального мистецтва Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

**СПОСОБИ СЛОВЕСНОЇ ДІЇ: РОЗВИТОК ІДЕЙ
К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО В ПРАКТИЦІ П. М. ЄРШОВА**

Мета роботи – дослідити проблеми словесної дії актора на сцені, ґрунтуючись на аналізі ефективності методики П. М. Єршова, що втілює основні ідеї К. Станіславського, та на основі власного багаторічного сценічного досвіду авторки. *Методологія дослідження* полягає у застосуванні мистецтвознавчого, функціонального, порівняльного аналітичного методів дослідження впливу на свідомість словесної дії актора в процесі роботи над роллю, застосовуючи технологію дій на сцені П. Єршова, що розкриває особливості спілкування персонажів відповідно до розуміння виконавцями їх мети і завдань. *Наукова новизна* дослідження полягає у аналізі і виокремленні дієвої методології для втілення акторського словесного мистецтва на сцені, застосовуючи власний практичний досвід, втілений в різних спектаклях і ролях. *Висновки.* У результаті здійсненого дослідження встановлено, що увага, почуття, уява, пам'ять, мислення і воля в сукупності займають всю виразно визначну на практиці сферу психічної діяльності партнера. Дії, спрямовані на увагу, почуття, уяву, пам'ять, мислення і на волю партнера є способами виконання словесної дії, які можна розглядати як різні засоби досягнення загальної мети та як окремі дії, в залежності від обсягу розгляду логіки дій. Застосування того чи іншого способу словесної дії пов'язане з лексико-граматичним складом словесного звернення до партнера.

Ключові слова: сценічна дія, способи словесної дії, опорні словесні дії, технологія дій.

Хоролець Лариса Іванівна, народная артистка Украины, профессор, заведующий кафедрой сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Способы словесного воздействия: развитие идей К. С. Станиславского в практике П. М. Ершова

Цель работы - исследовать проблемы словесного действия актера на сцене, основываясь на анализе эффективности методики П. М. Ершова, воплощающей основные идеи К. С. Станиславского и на основе собственного многолетнего сценического опыта автора. *Методология исследования* заключается в применении искусствоведческого, функционального, сравнительного аналитического методов исследования влияния на сознание словесного действия актера в процессе работы над ролью, применяя технологию действий на сцене П. Ершова, раскрывающий особенности общения персонажей в соответствии с пониманием исполнителями их целей и задач. *Научная новизна* исследования заключается в анализе и выделении действенной методологии для воплощения актерского словесного искусства на сцене, применяя собственный практический опыт, воплощенный в различных спектаклях и ролях. *Выводы.* В результате проведенного исследования установлено, что внимание, чувства, воображение, память, мышление и воля в совокупности занимают всю отчетливо выделяющуюся на практике сферу психической деятельности партнера. Действия, направленные на внимание, чувства, воображение, память, мышление и на волю партнера являются способами выполнения словесного действия, которые можно рассматривать как различные средства достижения общей цели и как отдельные действия, в зависимости от объема рассмотрения логики действий. Применение того или иного способа словесного воздействия связано с лексико-грамматическим составом словесного обращения к партнеру.

Ключевые слова: *сценическое действие, способы словесного действия, опорные словесные действия, технология действий.*

Khorolets Larysa, People's artist of Ukraine, professor by People's Artist of Ukraine, head of the stage and audiovisual arts chair, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Methods of verbal effects: development of C. Stanislavsky ideas in P. Ershov practice

Purpose of Article. *The purpose of the article is to consider the problems of actor's verbal action at a stage, based on the analysis of the author's own stage experience and the effectiveness of techniques Ershov, which are Stanislavsky ideas. Methodology.* *The research uses art history, functional, comparative and analytical methods The author studies the influence on the consciousness of the verbal action of the actor in the process of working at the role, using the stage Ershov action technology and revealing features of dialogue of characters. Scientific novelty.* *The scientific novelty of the research is to analyse the allocation and effective methodology for the actor's realization on the stage of verbal art, using his/her own experience, embodied in a variety of plays and roles. Conclusions.* *The study shows that attention, emotions, imagination, memory, thinking and an actor's will occupy the entire the mental activity of a partner in practice. The actions, aimed at the attention, feelings, imagination, memory, thinking and the will of a partner are ways to perform the verbal action that can be considered as different means to achieve common goals and show how individual actions depend on the logic of action. The use of a particular method of verbal effects is associated with the lexical and grammatical structure of verbal appeals to the partner.*

Keywords: *stage action, methods of verbal actions, fundamental verbal action, technology of actions.*

У реальній акторсько-виконавській діяльності кожен, хто виходить в костюмі і гримі на сцену, бачить досить ясно ті конкретні завдання, які він виконуватиме протягом перебування на сцені. Кожен актор виконає ці завдання з якоюсь часткою щирості, правдивості, власне фізичним даним і, сприймаючи реакцію партнера-персонажа на кожну свою фразу-пропозицію або не чекаючи цієї реакції. Всі ці другорядні дії зазвичай виникають і закріплюються в процесі репетицій. Розпочинаються репетиції з визначення загальної характеристики персонажа і його цілеспрямованості, яка розкладається на конкретні завдання по Станіславському. Технологія П. М. Єршова дозволяє внести істотні зміни до цього процесу освоєння артистом ролі.

У своїй понад 25-літній акторській практиці в Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка я зіграла сотні спектаклів. На деяких спектаклях і в деяких ролях всі мої сили я спрямовувала тільки на те, щоб не вимовляти фрази на одному і тому ж рівні, щоб перехід з однієї мізансцени в іншу народжувався органічно і не було видно моїх огріхів у виконанні режисерського завдання. Наприклад, в ролі Анни («Украдене щастя» Івана Франка) було дуже важко зберегти динаміку монологів, оскільки використання важелів наступу, пов'язаних тільки з мовою при нерухомому тілі, вимагає упевненості під час роботи на сцені. А оскільки в мені завжди була сильна учнівська позиція, то господинею в цій ролі я себе не відчувала. Великих труднощів я зазнала на репетиціях вистави «Росмерсхольм» Генріка Ібсена в ролі Ребекки. В інших ролях мені легше вдавалося виконати режисерське завдання та відповідати законам заданих параметрів і вільно, спокійно користуватися важелями наступу.

Важко не погодитися з тим, що справжній професіоналізм в акторському мистецтві виявляється в тому, що ніколи дві фрази авторського тексту артист не вимовляє однаково, на тій же висоті голосу, з тим же підтекстом. Система П. М. Єршова дозволяє оснастити навіть актора-початківця професійними вміннями.

Власне технологія дій П. М. Єршова допомагає, на мій погляд, набагато ефективніше визначити особливості спілкування персонажів відповідно до розуміння виконавцями мети і завдань цих персонажів, а потім на репетиціях реалізовувати це розуміння в конкретному виконанні особливостей логіки дії. Не просто діяти, а діяти так, як потрібно за художнім задумом, тобто, наприклад, не просто благати, а благати як сильна і дружня людина і благати так, щоб кожна подальша фраза відрізнялася від попередньої, а не просто – скоромовкою, як зазвичай позначають в театрі гарячу пристрасть. Саме ці особливості в логіці поведінки я розбираю на практичних заняттях з майстерності актора із студентами.

Тому я відмовляюся розуміти зневагу сучасних діячів театру до можливостей збагатити свою майстерність. Все було б інакше, якби вони дійсно хотіли займатися на сцені втіленням образу живої людини. Відсутність же на сцені і в театрі справжньої живої людини перетворює театральну виставу в неправомірне політичне, сатиричне або дидактичне явище. Глядач перетворюється, таким чином, в ледачого споживача ангажованих ідей. Театр перестає бути мистецтвом для розумних і чутливих. Аматорський театр, який зазвичай є копією професійного, виграє тільки за рахунок людського ентузіазму учасників. Справжній гарячий живий театр сьогодні, звичайно ж, існує в роботах декількох відомих режисерів і в роботах не дуже відомих.

Головною метою моєї роботи був пошук способів і методів, які виявили б для театрального мистецтва скарб, відкритий П. М. Єршовим, пов'язаний з розробкою і освоєнням виразного і образотворчого матеріалу акторського мистецтва.

Психологи стверджують, що свідомість людини відображає зовнішній світ не пасивно, не дзеркально, а постійно опрацьовуючи матеріал, що поступає ззовні. Тому дія на свідомість є завжди дією на роботу, що відбувається в свідомості, щоб ця робота протікала так, як це потрібно тому, хто діє. А робота свідомості спричиняє розмаїття способів дії на неї.

За К. С. Станіславським, «двигунами психічного життя» людини є розум, воля і почуття. В розділі XII «Роботи актора над собою» К. С. Станіславський детально розбирає «елементи, здібності, властивості, прийоми психотехніки» і уподібнює їх «війську, з яким можна починати військові дії». Він показує нерозривний взаємозв'язок усіх цих елементів, здібностей і властивостей і приходить до висновку, що «полководцями» або «двигунами» психічного життя артиста, що творить, є «члени тріумвірату», з яких кожен відрізняється від інших. Розум – не те ж саме, що воля; воля – не те ж саме, що почуття, а почуття відмінне і від волі і від розуму.

Інші «елементи» – такі, як увага, уява – хоча і беруть участь активно в творчому процесі, самі потребують керівництва і тому «полководцями» і «двигунами» не є.

Далі К. С. Станіславський, посилаючись на досягнення сучасної йому науки, говорить, що розум (інтелект) – це по суті «уявлення і думка, складені разом», а волю і почуття він зливає в одне поняття «воле-почуття», вказуючи на те, що в цьому складному цілому іноді може превалювати воля, іноді – почуття.

Ці твердження К. С. Станіславського мають надзвичайне і принципове значення. В їх основі лежать: принцип єдності людської свідомості і всіх процесів, що відбуваються в ній, та принцип подільності цілого на його складові елементи.

Коли мова йде про дії суб'єкта (а К. С. Станіславський розглядає питання саме з цього боку), про свідомість артиста, що творить, то на першому місці повинен бути поставлений принцип єдності, а підвищена увага до подільності, до розчленування психічного життя людини може принести артистові навіть шкоду.

Наслідуючи К. С. Станіславського П. М. Єршов виділяє шість «адрес» дії на свідомість – увага, почуття, уява, пам'ять, мислення і воля, що в сукупності займають всю виразно визначну на практиці сферу психічної діяльності партнера. Нічого іншого в свідомості партнера, до чого практично могла б адресуватися людина, що впливає на цю свідомість, уявити собі не можна.

Шість «адрес», шість ділянок фронту свідомості партнера, утворюють ніби замкнене коло кругової оборони. Але, зрозуміло, учасники ці не розділені непорушними межами і така картина є не більш, ніж груба схема. Психічні процеси не існують самі по собі – вони сторони, властивості, різні особливості єдиного процесу – моменти цілісного процесу віддзеркалення зовнішнього світу мозком людини, які відрізняються один від одного.

Всі дії на окремі здібності і властивості свідомості партнера мають загальну, єдину мету – впливати на свідомість партнера в цілому; а вона, у свою чергу, підпорядкована ще більш загальній меті – впливати на його поведінку. Але загальна мета, як завжди, практично конкретизується і виступає в окремих цілях; ці окремі цілі визначають спосіб досягнення загальної мети. Тому, залежно від обставин, одна і та ж мета може вимагати різних способів її досягнення.

Саме у цьому розумінні дії на увагу, на почуття, на уяву, на пам'ять, на мислення і на волю партнера є способами виконання словесної дії. Їх можна і потрібно розглядати як різні засоби досягнення загальної мети. Але їх можна розглядати і як окремі дії. Все залежить від того, в якому обсязі ми розглядаємо логіку дій – в більшому або в меншому.

Якщо її розглядають в більшому обсязі і не піддають діленню, то спосіб дії, природно, вислизає від уваги. Але щоб вивчити природу кожного з цих способів, його особливості, його відмінності від інших способів, потрібно, нехай навіть умовно, узяти кожен окремо – як специфічний, малий за обсягом відрізок логіки дії. Тільки тоді можна встановити загальні ознаки і особливості цих способів – простих (основних, початкових) словесних дій.

Переходячи до розгляду цих ознак, необхідно пам'ятати: практично, в дійсності, ознаки ці завжди виступають в нових варіаціях і є єдиним у своєму роді випадком. Тому мова може йти не про обмежене число способів словесної дії (не про певну кількість словесних дій), а про категорії або групи словесних дій, з яких кожна має свої ознаки, що характеризують її. Групи ці можна пере-

рахувати, але не можна перерахувати склад кожної з них. У кожному конкретному випадку спосіб словесної дії характеризується не тільки ознаками загальними для тієї групи, до якої він може бути віднесений, але і ознаками індивідуальними, тільки йому властивими.

Крім того, кожна група переходить в іншу і в кожній словесній дії присутні ознаки не тільки його групи, але і інших груп, а самі групи відрізняються одна від одної не окремими ознаками, а сукупністю ознак.

Тому, розглядаючи певні способи словесної дії або обмежену кількість «основних» (опорних, початкових, простих) словесних дій; ми зовсім не припускаємо обмеження кількості можливих на практиці застосувань цих способів і обмеження числа можливих словесних дій взагалі.

При вивченні словесних дій, необхідно постійно мати на увазі надзвичайну складність предмету вивчення – людської дії. А це означає: підходячи до розгляду «простих словесних дій», потрібно враховувати, що будь-яка з них, якщо і зустрічається в чистому вигляді, то надзвичайно рідко; тому розгляд початкових, основних словесних дій повинен призводити до розуміння складу «складних словесних дій» і до з'ясування закономірностей перетворення «простих», початкових словесних дій в «складні».

Чим менший узятий нами обсяг відрізка логіки дій – тим ближча, тим конкретніша його мета; тим відповідно конкретніша, «простіша» дія. Початкові або прості словесні дії – це, свого роду, деталі складного цілого, що розглядаються з погляду їх найближчої функції і їх вузького призначення. Само собою зрозуміло, що художній сенс вони можуть набути тільки в контексті поведінки, тобто? як ланки індивідуальної логіки дій образу – як те, в чому практично здійснюється наскрізна дія і надзавдання.

Але навіть в умовно ізольованому від контексту вигляді, прості словесні дії – «прості» тільки досить відносно. Всяка «просто словесна дія» народжується, виникає у момент «оцінки» і без попередньої «оцінки» відбутися не може; всяка «проста словесна дія» вимагає належної «прибудови» і без неї також відбутися не може; всяка «проста словесна дія» має свою внутрішню, суб'єктивну і свою зовнішню, об'єктивно-фізичну сторону.

Внутрішня, психічна сторона – це суб'єктивна мета і пов'язані з нею бачення; зовнішня, фізична – мускульні рухи (зокрема, мовного апарату) і звучання мови.

Найближча, конкретна мета будь-якої словесної дії та спосіб вимови слів, зазвичай не усвідомлюються самою людиною, що діє; звичні, знайомі способи діяти, як правило, взагалі здійснюються несвідомо – у той час коли увага того, хто діє, зайнята їх загальною, а не найближчою, метою. До таких способів відносяться і спірні, тобто недовизначені, словесні дії. Тому рідко буває, щоб людина, впливаючи на іншу словами, усвідомлювала б те, на що спрямовано безпосередньо цей вплив – на уяву, чи на почуття тощо.

Всім цим способам люди навчаються змалку, самі того не помічаючи. Всіма ними вони володіють досить добре для того, щоб, удаючись до того або іншого способу, не думати про сам спосіб. Хоча людина завжди залежить від звичок і обставин, в яких знаходиться.

Так відбувається в звичайному житті, в повсякденному спілкуванні людей за допомогою слів. Інша справа – акторське мистецтво. Створюючи індивідуальну логіку дій образу, акторові доводиться, за виразом К. С. Станіславського, «навчатися всього спочатку», тобто свідомо оволодівати тим, що в житті він робить мимохіть.

Будь-який випадок словесної дії – це своєрідне застосування тих або інших способів дії, тому що впливати на що б то не було без жодного способу, вочевидь, неможливо. Адже впливаючи на свідомість партнера, всяка людина виходить з того, що партнер цей володіє пам'яттю, увагою, почуттям, уявою, здатністю мислити і волею, або хоча б однією з цих психічних здібностей.

Тому вивчення простих (основних, опорних) словесних дій є вивчення додатків, з яких складається всяка словесна дія, незалежно від її складності.

«Основні» словесні дії – це дії, що постійно зустрічаються і знайомі кожній людині. Тому можна називати їх дієсловами, які також надзвичайно часто уживаються.

Але дієслова ці можна розуміти і в широкому сенсі і у вузькому; причому в повсякденному вжитку немає навіть потреби уточнювати, в якому саме сенсі – вузькому чи широкому – в даному випадку вживається кожне з цих дієслів; це буває зрозуміло із самого змісту розмови.

Як назви «основних» словесних дій, ці дієслова повинні стати спеціальними термінами, сенс яких повинен бути точним і обмеженим. Для цього їх потрібно розуміти, нехай навіть умовно, в найвужчому, найконкретнішому сенсі. А саме: як назви дій, які можна здійснювати в дану хвилину і кожну з яких можна чинити, користуючись навіть одним-двома словами.

Це, зрозуміло, не означає, що «основна» словесна дія може тривати не довше хвилини і що вона може бути здійснена тільки одним словом. Це означає лише те, що сенс дієслова повинен бути зрозумілим настільки конкретно, щоб можна було констатувати як об'єктивний факт, що в дану секунду словом було здійснено (або повинно бути здійснено, або здійснюється) саме ця, а не інша дія.

Як назви опорних або простих словесних дій такими дієсловами на думку П. М. Єршова можуть бути наступні: 1) кликати, 2) підбадьорювати, 3) докоряти, 4) попереджувати, 5) дивувати, 6) дізнаватися, 7) стверджувати, 8) пояснювати, 9) відхрещуватися, 10) просити, 11) наказувати.

Якщо розуміти кожне з них в широкому сенсі, то виявиться, що вони ніби доповнюють одне одного. Особливо це стосується дієслів просити, наказувати, пояснювати, попереджувати.

Коли одна людина «просить» про щось інше в широкому сенсі цього слова, то це означає, що за сенсом вимовлених слів і фраз, за характером ставлення до партнера, за змістом звернення, вона «просить»; але це – прохання в цілому, взагалі. Може трапитися, тим часом, що просячи в широкому сенсі слова, вона у вузькому сенсі якраз не просить, а в послідовному порядку: дізнається, пояснює, попереджає і так далі. В загальному сенсі весь такий ряд дій може бути іноді названий одним словом «прохання», але тоді саме це слово розуміється в широкому сенсі. Так відбувається і з будь-яким іншим перерахованим вище дієсловом.

Коли ми вживаємо їх в широкому розумінні, то маємо на увазі сенс всього словесного звернення в цілому або сенс вимовлених слів, а не спосіб дії. Тому термінами, що позначають процес дії як такий, можуть бути, за визначенням П. М. Єршова, тільки дієслова, котрі розуміються в найвужчому, найконкретнішому значенні кожного з них.

Але і в цьому, вузькому, сенсі запропоновані ним дієслова тільки з певним ступенем умовності позначають дії, що маються на увазі. Вони можуть бути замінені іншими і суть справи від цього не зміниться; так дієслово «пояснювати» можна замінити дієсловом «роз'яснювати», дієслово «наказувати» – дієсловом «вимагати», дієслово «дивувати» – дієсловом «вражати» і таке інше.

Перетворення запропонованих Єршовим дієслів на спеціальні терміни є, звичайно, умовністю, але вона була б не меншою, якби вони були замінені іншими – знову довелось б узяти дієслова в найвужчому розумінні, тобто певному сенсі, всупереч загальноживаному. Вони знову умовно іменували б словом спосіб дії як такий, а не зміст словесного звернення в цілому, де спосіб дії не відмежований від сенсу вимовлених слів.

Тому, вивчаючи процес дії як такий, доводиться абстрагуватися від того, якими саме словами процес цей здійснюється. Така умовність потрібна тільки при спеціальному вивченні дії і нею зовсім не виключається правомірність вживання тих же дієслів, в звичайному загальноживаному сенсі.

Застосування того чи іншого способу словесної дії пов'язане з лексикограматичним складом словесного звернення до партнера. Але з'ясовувати цей зв'язок у загальних рисах, або точніше, в загальних тенденціях, слід розглядаючи кожну «просту словесну дію» окремо.

Література

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М., 1979.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпін' : ВТФ «Перун», 2005.
3. Великий зведений орфографічний словник сучасної української лексики / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К., Ірпін' : ВТФ «Перун», 2005.
4. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель – М., 1970.
5. Єршов П. М. Технологія акторського мистецтва / П. М. Єршов – М., 1959.
6. Козлянинова И. П. Речевой голос и его воспитание: Учеб. пос. / И. П. Козлянинова, Э. М. Чарели – М. : ГИТИС, 1985.
7. Куракина К. В. Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского / К. В. Куракина. – М. : ВТО, 1959.
8. Курбас Л. Театральні закони і акценти / упор. Б. Козака / Л. Курбас – Л. : Логос, 1996.
9. Пентилюк М. І. Культура мови і стилістика / М. І. Пентилюк – К., 1994.
10. Промптова И. Ю. Действие словом // Мастерство режисера / Под общей ред. Н. А. Зверевой. – М. : ГИТИС, 2002.
11. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8-ми т. – М., 1954–1955., Т. 1–3.

References

1. Bakhtyn, M. M. (1979). Aesthetics of verbal creativity. M. [in Russian].
2. Great Dictionary of Modern Ukrainian (2005). K.; Irpin' : VTF «Perun» [in Ukrainian].
3. Large elevated modern Ukrainian spelling dictionary vocabulary (2005). K., Irpin' : VTF «Perun» [in Ukrainian].

4. Knebel', M. O. (1970). Word in the work of the actor. M. [in Russian].
5. Yershov, P. M. (1959). Technology acting. M. [in Russian].
6. Kozlyanynova, Y. P. (1985). Speech and voice training. M. : HYTYS [in Russian].
7. Kurakyna, K. V. (1959). Fundamentals of speech technology in the works of Stanislavsky. M. : VTO [in Russian].
8. Kurbas, L. (1996). Theatrical laws and accents. L. : Lohos [in Ukrainian].
9. Pentylyuk, M. I. (1994). Culture of language and style. K. [in Ukrainian].
10. Promptova, Y. Yu. (2002). The action word. M. : HYTYS [in Russian].
11. Stanyslavskyy. K. S. (1955). Collected Works in 8 volumes. M., vol. 1–3 [in Russian].

УДК 792.01:7.01

Шумакова Светлана Николаевна,
кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры режиссуры
Харьковской государственной академии культуры
svetlana.klr@mail.ru

МЕТОДОЛОГИЯ ПАРАДИГМАЛЬНОЙ РЕФЕРЕНЦИИ ЧЕРТ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА

Цель работы состоит в расширении и уточнении представления о методологических основаниях осмысления циркового искусства. **Методология** основана на проблемном, культурно-историческом, парадигмально-историческом исследовательских методах. Методологическая стратегия, представляющая научной новизной, отражает несвойственную его изучению парадигмальную перспективу анализа – под углом зрения концепции художественных парадигм, что позволяет выделить структурирующие парадигмальные признаки референции черт художественности, выступающих своего рода прецедентом аналитики феномена цирка в предзаданных ориентациях; сформулировать определение понятия «художественная парадигма циркового искусства». Работа основана на комплексном подходе, объединившем проблемный, культурно-исторический **исследовательские методы**. **Выводы**. Парадигма художественности циркового искусства – конструктивный ориентир постижения концептуальных основ цирка, очерчивающий емкий диапазон вопросов эволюции манежного творчества; парадигмальный подход, интерпретируя исторические художественные парадигмы искусства, может способствовать выстраиванию диффузных, проницаемых связей привычных подходов к детальному изучению критериев художественности и содержательно формулировать каузальные структуры и парадигмальные референции на общенаучном уровне познания.

Ключевые слова: цирковое искусство, художественный феномен, методология исследования, художественная парадигма, парадигмальный подход, структурирующие парадигмальные признаки.

Шумакова Світлана Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри режиссури Харківської державної академії культури

Методологія парадигмальної референції рис художності циркового мистецтва

Мета роботи полягає в розширенні та уточненні уявлення про методологічні підстави осмислення циркового мистецтва. **Методологію** засновано на проблемному, культур-